

Karin Harrasser

Ohne Hände

Da Georg Kö den Torso als Rancière's Chiffre für die „Freiheit der Gleichgültigkeit“, als Figur des ästhetischen Regimes, in dem Arbeit und Untätigkeit, Bewegung und Unbeweglichkeit, Aktivität und Passivität, Einsamkeit und Gemeinsamkeit“ (zit. nach Kö in diesem Band, 148) zusammenfallen, zitiert, mag es erlaubt sein, dem drei weitere Torsi gegenüberzustellen. Sie erlauben es, den Rancière'schen Versuch, das Politische mit dem Ästhetischen engzuführen, das Kö als ein medienblindes und weitgehend ahistorisches entziffert, noch einmal anders zu rahmen.

Drei Torsi sind in der aus Athanasius Kirchers *Musurgia Universalis* (1650) stammenden Grafik (Abbildung 1) das Interface in einer beeindruckenden Apparatur zur Überwachung öffentlicher Plätze und der diplomatischen Kommunikation bei Hof. Die unbelebte Statue flüstert dem Souverän, was seine Untertanen treiben, bzw. wird

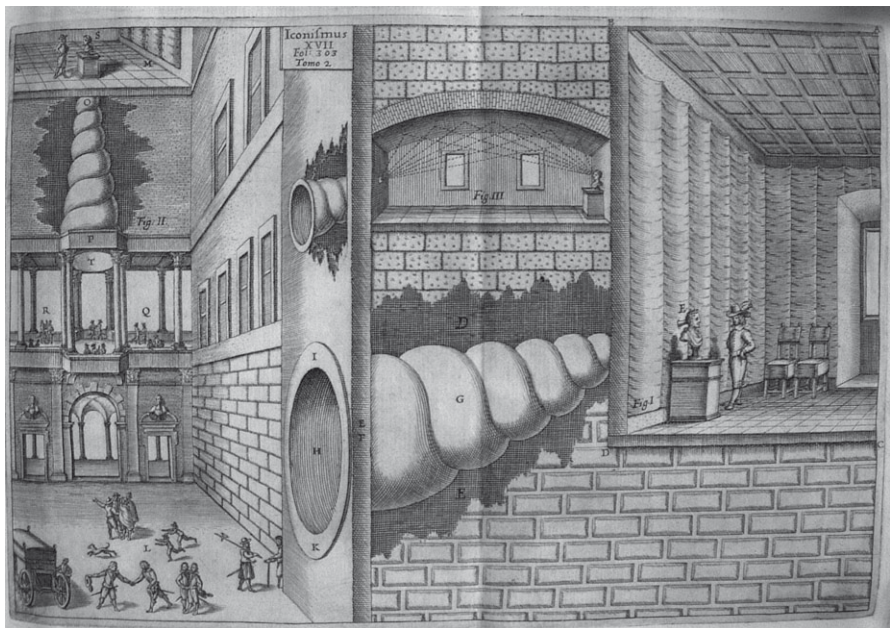


Abbildung 1: aus Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, 1650, public domain.¹

Karin Harrasser, Abteilung für Kulturwissenschaft, Kunstuniversität Linz, Kollegiumgasse 2/I, 4010 Linz, Karin.HARRASSER@ufg.ac.at

sie in der Mitte (Fig. III) zur Empfängerin akustischer Reflexionen. Auch diese Torsi sind untätig, aber sie verkörpern den medial-technischen Charakter dieser Anordnung. Warum verwendet Kircher Torsi, um die Medienfunktion herauszustreichen? Eine Anthropomorphisierung der Vermittlungsinstanzen, wenn das das Ziel wäre, hätte auch durch Vollfiguren erfolgen können. Dass er Torsi wählt, hängt, so will mir scheinen, mit der eigentümlichen Art der Agentialität von Medientechniken zusammen: Sie greifen in die Kommunikation ein, sie machen einen Unterschied, sind aber auf eine andere Art und Weise aktiv als ein menschlicher Vermittler. Angesichts der prekären Rolle, die Diplomaten und Spione in der politischen Kommunikation spielen (es droht jederzeit eigenmächtiges Verhalten, Rollen- und Seitenwechsel), ist verständlich, weshalb Kircher die künstlich hergestellten Vermittler amputiert: Es besteht Hoffnung, dass sie weniger selbsttätig in den Vermittlungsprozess eingreifen als ihre menschlichen Äquivalente, die im Bild links oben (Fig. II) selbst belauscht werden. Die Darstellung des öffentlichen Lebens macht einen weiteren Vorteil der apparativen Vermittlung deutlich: Sie überträgt unterschiedslos alles. Vom Geschäftsabschluss über die Unterredung der Soldaten bis hin zum Spiel der Kinder wird alles übertragen. Die apparative Vermittlung ist – wenn man so will – inklusiv: Der Souverän erfährt, was die Öffentlichkeit treibt, ungefiltert (bzw.: technisch gefiltert, nur jene Frequenzen, die die Schnecke überträgt), nicht vorsortiert nach Wichtigem und Unwichtigem, Relevantem und Irrelevantem wie in der menschlichen Kommunikation. Der Apparat durchkreuzt die „Ordnung des Diskurses“ (Foucault), die „Aufteilung des Sinnlichen“ (Rancière), indem er Überzähliges überträgt. Man wäre also zu rasch mit dieser Konstellation fertig, schöbe man die Zeichnung schnell in das Register des „Regimes der Repräsentation“, in dem – so Rancière – Kunst dem Erhalt einer bereits etablierten Aufteilung des Sinnlichen dient(e). Zudem beginnt im 17. Jahrhundert auch die Geschichte dessen, was wir als Moderne zu interpretieren gelernt haben: Die beiden Modernitäten, von denen in Georg Kös Aufsatz die Rede ist – dem Modernismus der klassischen Avantgarden und der Moderne der Aufklärung mit der Erwartung eines Ausgangs aus der Unmündigkeit – lassen sich um eine dritte Moderne ergänzen, die das Neue im Namen führt: Die so genannte Frühe Neuzeit, die Zeit des Barock. Was übersehen wird, wenn der Barock allzuschnell auf die Seite des „Regimes der Repräsentation“ verbucht wird, selbst in einem chronologisch „unscharfen“ Vorgehen, ist, dass die barocken Bemühungen, in einer Korrespondenzlogik Weltsysteme zu bauen, bereits Antworten auf enorme Verunsicherungen sind. Der Barock zeichnet sich trotz seiner verwirrenden und überbordenden Formfülle durch ein scharfes Kontingenzbewusstsein aus; ihn zu studieren ermöglicht, da er sich auf halber Strecke zwischen einem geschlossenen Universum, an dem alles seinen Platz hat, und den offenen „gestirnten Himmeln“ der Aufklärung ausfaltet, paradoxerweise einen Blick auf jene

Aporien aufgeklärten Daseins, die auch Georg Kös Aufsatz durchziehen: den Widerstreit zwischen einer prinzipiellen Freiheit, egal ob eher intellektualistisch oder eher *aisthetisch* verstanden, und den faktischen Eingebundenheiten in weltliche Instanzen, die im 20. Jahrhundert vorzugsweise Geschichte und Technik heißen. Mit eben diesen Aporien haben auch barocke Autoren bereits gehadert. So etwa Baltasar Gracián (ein weiterer Jesuit), der die große Verunsicherung mit einer gleichermaßen flexiblen wie skeptischen Anthropologie beantwortet, als dessen Resultat das trostlos-kritische Subjekt der Moderne anklopft: Nicht zufällig heißt sein Held in *El Criticón* (1651–57) Critilo, derjenige, der unterscheiden kann. Und nicht zufällig hat Schopenhauer Gracián (wieder)entdeckt und Benjamin den Barock. Ein weiteres Momentum, das mir mit Blick auf Georg Kös Text wichtig erscheint, ist, dass im Barock eine erste Moderne nicht als orientalische Morgenröte erscheint, sondern vielmehr aus den Feuern der brutalen Eroberungspolitik der Europäer hervorgeht. Bei Gracián, wie später aber auch bei Montaigne, hat die überlegene europäische Vernunft etwas eminent Melancholisches, verdankt sie ihren Siegeszug doch der Destruktion ‚amoderner‘ Lebensweisen in Europa und in den Kolonien.

In Kirchers umfassendem Werk über Musik vereinen sich außerdem experimentelles Vorgehen und *telos*, eine avancierte Theorie der Singularität der Existenz mit kosmologischen Ordnungsvorstellungen, das Vertrauen auf sinnliche Wahrnehmung und ein ebenso großes Vertrauen in die Ausarbeitung der richtigen Kategorien. Und auch *techné* und *episteme* sind glücklich (und machtpolitisch effizient) vereint. Mit seinem (etwas verschobenen, weil etwas jüngeren) Zeitgenossen Leibniz beginnt außerdem eine Geschichtsauffassung, wie sie auch für Hiroshi Sugimoto zentral ist: eine Geschichtsauffassung, die der Potentialität, dem was auch hätte sein können, ebensoviel Raum gibt, wie der Rekonstruktion jener Kräfte, die die Gegenwart (die modernistische Architektur) faktisch geformt haben. „Geschichte“ ist ein *pattern* in der Mannigfaltigkeit des Daseins. Mit Gregory Bateson gesprochen: „Alles, was nicht Information, nicht Redundanz, nicht Form und nicht Einschränkung ist – ist Rauschen, die einzig mögliche Quelle *neuer* Muster.“² Georg Kös Aufsatz zur Ästhetik der Unschärfe scheint mir ein Versuch zu sein, die Möglichkeitsbedingungen des Vordringens zu dieser Quelle unter Voraussetzung der Moderne zu rekonstruieren. Seit dem Barock ist ein solches Unterfangen sicher nicht einfacher geworden, nicht zuletzt, weil sich Modernisierung als Vorwärtsbewegung *in* Geschichte verbindlich gemacht hat. So ist in den Schriften Jacques Rancières ein Anrennen gegen einen hegelianischen Geschichts determinismus eingeschrieben, ohne dass er sich aus ihm befreien könnte. Sosehr nämlich Rancière mittels einer poetologischen Auffassung gegen eine Auffassung von Geschichte eintritt, die ihre Begriffe zu genau kennt (insbesondere in: *Die Namen der Geschichte*, 1994), sosehr folgt er dem Grundimpuls der politischen Kämpfe der 60er Jahre „nach vorne“; während uns Bewohnern der

posthistoire tendentiell suggeriert wird, dass das Rauschen ohnehin alles ist, was zu haben ist. Wie aber vom (prinzipiellen) Rauschen zu den (konkreten) neuen Mustern kommen? Wie, mit Kant gesprochen, eine neue Serie anfangen? Woher kommt ein Unvorhersehbares oder Unwahrscheinliches im individuellen (Seh)Akt und in einer Form von Miteinander? Denn ein Miteinander wird bis auf weiteres die Bedingung des menschlichen Daseins bilden (und wenn es das nicht mehr ist, ist es ohnehin vorbei).

Aber fangen wir langsam und vorne an, also bei der Unschärfe und der Fotografie und mit dem „Problem der Freiheit und damit der Kultur inklusive der Möglichkeit einer Geschichtswirksamkeit des Menschen“ (146). Denn auch Georg Kö entfaltet seine Argumente schrittweise und ausgehend von einer Fotografie Hiroshi Sugimotos, die er in Dialog mit Jacques Rancières ästhetischer Theorie – oder sollte man lieber sagen, Theorie der Kunst? – bringt. Denn Rancières Zugang ist seltsam unentschlossen was das Objekt seines Theoretisierens betrifft: Er spricht einerseits, vom Ästhetischen (Regime) als einer Form der Subjektivierung. So, wenn er von dem Arbeiter berichtet, der – während er seiner Zwecktätigkeit nachgeht und einen Boden verlegt – durch den Blick aus dem Fenster zu einem ästhetisch Urteilenden wird und damit seine Freiheit erfährt.³ Andererseits, und viel häufiger, agiert Rancière als Kommentator *bestimmter* Kunstwerke; er ist selbst derjenige, der das ästhetische Urteil performativ vollzieht und dabei zumeist im Kanon dessen bleibt, was gemeinhin als Kunst gilt (Lyrik, Autorenkino). Dass die so genannte klassische Moderne dabei meist nicht gut wegkommt, mag damit zusammenhängen, dass sie inzwischen als abgeschlossene Epoche nicht mehr wirklich zu provozieren versteht; er übersieht aber, wie heteroklit sie zusammengesetzt war und wie heftig (und produktiv) sich gerade im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts Form und Funktion, Aktivität und Passivität, Intellektualismus und Sensualismus gestritten haben, durchaus im Sinne der Politizität eines unschlichtbaren Streits über die Aufteilung des Sinnlichen. Anstatt sie abzuqualifizieren, könnte man die Kunstproduktion der Zeit des Modernismus nutzen, auch dazu nutzen, diese Kämpfe als Kämpfe zu rekonstruieren und zu einer Ressource der Störung des herrschenden Konsens *über* die klassische Moderne zu machen.

Georg Kö's Einsatz ist ein anderer: Er fragt, wessen Vorgehen (Sugimotos oder Rancières) vielversprechender in dem Sinne ist, dass sie den Leser/die Betrachterin eine „Morgenröte“ erahnen lassen können. Kö belegt eine solche Erfahrung mit dem Begriff der Freiheit, der aber (absichtsvoll?) unscharf bleibt. Zum einen bezieht er sich auf Kants Bestimmung des ästhetischen Urteils als einem, das ohne die letztgültige Absicherung durch Kategorien operiert und dadurch ins Freie geht. „Denken ohne Geländer“, hat Hannah Arendt, ebenfalls in Rückgriff auf Kant, dazu gesagt.⁴ Zum anderen bezieht er sich auf die Aktivität der Vorstellungskraft⁵, die da

einsetzt, wo sich kein verlässlicher interpretatorischer Rahmen bietet. Mir scheinen die Operationen verschiedene zu sein, zumal die erste sowohl bei Kant als auch bei Arendt in eine Idee des Geselligen eingebettet ist, das einen freien Austausch von Urteilen ermöglicht, und die zweite auf ein im Subjekt selbst liegendes Vermögen rekurriert. Wie dem auch sei, Kös Antwort fällt differenziert, aber dennoch eindeutig aus: In seiner ästhetischen Theorie, die auf der Interesselosigkeit und dem nicht-eingreifenden (der Torso!) Charakter der Kunst insistiert, eine Theorie, die die Herstellung dessen, was ästhetisch beurteilt werden kann, kategorisch als das Andere ebendiesen Vorgangs begreift (das wäre Rancière), hält – so Kö – den Betrachter in einem hermetischen Zirkel negativer Bestimmungen fest, während Sugimoto „als eine Art Morgenröte unseres Blicks das Sehen selbst sichtbar macht, die Integration des Bildes in jedes künftige Sehen betreibt und uns eine Zukunft haben lässt.“ (145) Sugimoto tut das, indem er nicht einfach das Zweckurteil ästhetisch aussetzt, sondern weil er organische und künstliche Hände hat und diese bereitwillig zeigt: Er lässt den Betrachter/die Betrachterin an der Herstellung dessen, was er zu sehen gibt, teilhaben; er stellt aus, dass die Unschärfe hergestellt ist, „entlang einer langen Kette von Zweckurteilen, dem Lösen der Sperre des Apparates, der gezielten Überschreitung der Norm, etc.“ (147) Indem die technische Herstellung der Unschärfe nicht verborgen, sondern herausgestellt ist („Pushing out my old large-format camera’s focal length to twice-infinity“, zit. nach Kö, 128), ist die Fotografie nicht länger das romantische Andere der Zwecksetzung, sondern markiert einen konkreten Absprungpunkt aus der Kette der Zwecksetzungen. Und zwar – in einer Art von technopoetischem *pun* – indem ein Regler Richtung „Doppelter Unendlichkeit“ geschoben wird. Die Ästhetik Sugimotos kopiert zudem nicht eine Wirklichkeit im Sinne des *pencil of nature*-Mythologems der Fotografie, sondern sie ergreift sie, greift sie an, erodiert sie, erschüttert sie, schmilzt sie weg – erfahrbar ist das als eine Unschlüssigkeit, die die Unschärfe beim Betrachter/bei der Betrachterin auslöst. Bei mir ging sie soweit, dass ich nicht einmal sicher war, eine Fotografie vor Augen zu haben. Wo bei Rancière der Torso ohne Hände eine Unterbrechung aller eingeübten Wahrnehmungsgewohnheiten *symbolisiert*, greift Sugimoto praktisch in sie ein.

Ich bin nicht sicher, wie weit im Ensemble der Überlegungen zu Freiheit, Ästhetik und Geschichtsmächtigkeit der Begriff der Moderne trägt. Was Georg Kö unter dem Stichwort „Moderne als Homonym“ (150) vorschlägt, meint vielleicht eher die Polysemie des Begriffs der Moderne. Die Bedeutung des Begriffs „Moderne“ ist inzwischen so vielgestaltig, dass die Morgenröte des (kollektiven) Ausgangs aus der Unmündigkeit, der kunsthistorische Epochenbegriff und das Zerfasern der Idee der Freiheit in selbstähnliche, hyperindividualistische Fragmente der „Selbstverwirklichung“ irgendwie alle in ihm Platz finden. Der Begriff ‚modern‘ kommt allerdings zunächst vom ‚Modus‘ her, vom ‚Maß‘, von der ‚Art‘, vom ‚Gemesse-

nen‘ oder ‚Erfassten‘. Modern zu agieren hieß zunächst einmal, in einem Modus zu agieren, der durch eigene Erfahrung erfasst und ermessen ist, im Unterschied zu einem Modus, der aus der Überlieferung bekannt ist, nicht ‚erfahren‘ werden kann. In der Neuzeit wandelte sich dieser zweite Modus zu einem, der überwunden werden sollte, um ganz gegenwärtig zu sein. Damit wurde ihm eine Dynamik eingeschrieben, die das Vergangene (oder auch Modi von Denken und Tun, die aus einer europäischen Perspektive der Vergangenheit angehörten, die so genannten ‚primitiven‘ Kulturen) disqualifiziert, mitsamt allen inversen Spielarten, die das Moderne als Entfremdung begreifen und ein Ursprüngliches suchen. Ich möchte eine weitere Lesart von Moderne vorschlagen: Wenn modern das ist, was von der eigenen Erfahrung erfasst und ermessen wird, müsste moderne Subjektivierung in den Kant’schen Begriffen genau das sein, was dem Gesetz des Verstandes (also den etablierten Kategorien) und dem Gesetz der Empfindung (dem unmittelbaren Wollen) unterworfen ist. Es gälte dann eigentlich, nach Kräften amodern zu sein, als Voraussetzung, um zu neuen Empfindungen, Kategorien, Vergemeinschaftungen finden zu können.

Sowohl für die Frage der Zeitlichkeit, in der sich eine Öffnung herstellen kann, als auch für die Subjektivierungsform des „Ausgangs“ würde ich vermutlich kleinere Begriffe als „Moderne“ und „Freiheit“ wählen. Beide sind kontaminiert. Zu häufig hat – ähnlich der Selbstbeschreibung einer bestimmten Gruppe als „Wir Modernen“ – der Begriff der Freiheit diejenige eines ganz spezifischen Subjekttypus gemeint und dabei eine große Menge von Artikulationen disqualifiziert: Frei sein konnte nur das sich selbst (in seinen Beschränkungen) bewusste Subjekt, nicht jedoch die unzähligen eingebunden operierenden Akteure, für die Autonomie nicht zwingend die Voraussetzung einer Offenheit im Denken, Fühlen, Handeln war. Das autonome, (ästhetisch) urteilende Ich ist eine spezifische, selbst historische Variante in einem, in der Tat, nie enden wollenden Ringen darum, „nicht so regiert zu werden“ (Michel Foucault). Daraus ergibt sich keine gerade Linie, die in eine Zukunft führt, sie ähnelt eher der gefährlich schlingernden Bahn, die eine Assemblage aus Fahrrad und freihändigem Radfahrer produziert. Schau! Ohne Hände!

Anmerkungen

- 1 https://archive.org/details/bub_gb_97xCAAAACAAJ (20.8.2015).
- 2 Gregory Bateson, *Ökologie des Geistes*. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven, Frankfurt am Main 1985, 529.
- 3 Jacques Rancière, *Denken zwischen den Disziplinen. Eine Ästhetik der (Er)kenntnis*, in: *Inästhetik* 0 (2008), 81–102.
- 4 Hannah Arendt, *Denken ohne Geländer. Texte und Briefe*, München 2006.
- 5 Vgl. Siegfried Mattl/Christian Schulte, Hg., *Vorstellungskraft*, Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2/2014, Bielefeld 2014.